Le Costume au théâtre et
à la ville
livr.42 (1890/91)

FOR USE IN
LIBRARY
ONLY

PN
2067
C68
livr. 42

QUATRIÈME ANNÉE — N° 9. 42e LIVRAISON.

LE COSTUME AU THÉATRE

Texte
MM. MOBISSON.
RENÉ-BENOIST.

Illustrations
MM. LEBÈGUE.
MESPLÈS, etc.

ADRESSER TOUTES LES COMMUNICATIONS CONCERNANT LA RÉDACTION A M. MOBISSON, A L'OPÉRA

Pour tout ce qui concerne l'Administration, s'adresser à M. LÉVY, *13, rue Lafayette.*

SALAMMBÔ

OPÉRA EN CINQ ACTES ET SEPT TABLEAUX

D'APRÈS LE ROMAN DE GUSTAVE FLAUBERT, PAR M. CAMILLE DU LOCLE

MUSIQUE DE M. ERNEST REYER

Représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 10 Février 1890

DISTRIBUTION

Salammbô	Mmes	ROSE CARON.
Taanach		ANNA WOLF.
Mâtho	MM.	SELLIER.
Shahabarim		VERGNET.
Hamilcar		RENAUD.
Spendius		BOUVET.
Narr'Havas		SENTEIN.
Giscon		PEETERS.
Antharite		CHAILLET.

Violemment discuté à son apparition, en 1862, le roman de Gustave Flaubert est aujourd'hui considéré, à juste titre, comme un véritable chef-d'œuvre. On demeure frappé de stupeur en présence du gigantesque labeur et de la puissance d'imagination qu'a exigés un semblable ouvrage, et saisi d'une profonde admiration devant cette curieuse et colossale épopée, ce style merveilleux, cette magique reconstitution d'une époque et d'une civilisation à peu près inconnues jusque-là.

Il fallait un grand courage pour oser toucher à cette œuvre magnifique et la réduire en livret d'opéra. Théophile Gautier avait reculé devant cette entreprise téméraire. Plus audacieux, M. Camille du Locle n'a pas hésité à la tenter,

LIBRARY
JUN 1 1971
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sur la prière de M. Reyer, qui s'était épris d'une belle passion pour l'étrange et mystique fille d'Hamilcar.

M. du Locle a su élaguer avec beaucoup d'habileté tout ce qui ne pouvait entrer dans le cadre d'un opéra, et on ne peut que lui adresser des éloges pour la façon dont il a bâti et relié entre elles les diverses scènes de son livret. Les exigences scéniques ne lui ont malheureusement pas permis de conserver intact le caractère énigmatique de la Salammbô de Flaubert. Sa vierge carthaginoise diffère trop sensiblement de celle du grand romancier-poète ; elle a trop conscience de ses actes, elle est trop humaine ; le séduisant et poétique mystère dont Flaubert l'avait enveloppée n'existe plus ; la céleste apparition a fait place à une femme.

M. du Locle a encore accentué cette fâcheuse transformation, en modifiant, sans utilité scénique, le dénoûment de Flaubert. Au lieu de tomber morte, de douleur, de honte et de remords, à la vue du martyre de Mâtho, la Salammbô de M. du Locle se plonge un couteau dans la poitrine, comme une vulgaire héroïne de mélodrame.

Voici, sans tenir compte du roman, une brève analyse du livret :

L'action se passe à Carthage, l'an 240 avant Jésus-Christ, pendant la terrible guerre des mercenaires qui suivit la première guerre punique.

PREMIER TABLEAU. — Les jardins d'Hamilcar, à Mégara, faubourg de Carthage. Au fond, une grande terrasse, d'ou l'on descend par un large escalier. Au-dessus de la terrasse, le palais d'Hamilcar. A droite, dans le lointain, Carthage.

Les Carthaginois n'ont pas encore payé la solde des soldats mercenaires qui viennent de combattre pour eux et leur offrent, pour tromper leur impatience, un festin dans les jardins d'Hamilcar, absent de Carthage.

Autour des tables, chargées de mets et de vins capiteux, sont groupés Libyens, Numides, Gaulois, Grecs, Égyptiens, Syriens, et leurs chefs, Mâtho, Narr'Havas, Antharite ; l'orgie est à son comble.

Les esclaves d'Hamilcar, enfermés dans l'ergastule, implorent les mercenaires : Matho délivre les prisonniers. Parmi ceux-ci se trouve un Grec, Spendius, qui jure un dévouement sans bornes à son libérateur.

Cependant, excités par les fumées de l'ivresse et poussés par Spendius, les mercenaires dévastent les jardins et se disposent à incendier le palais, lorsque les portes s'ouvrent et Salammbô paraît, précédée d'une longue théorie de prêtres de Tanit, vêtus de blanc. La fille d'Hamilcar calme les mercenaires, et, pour sceller la réconciliation, elle offre à Mâtho une coupe de vin. Narr'Havas, saisi d'une fureur jalouse, frappe Mâtho de son poignard et s'enfuit.

Tandis que Spendius panse la blessure de son sauveur, celui-ci contemple avec ivresse Salammbô, qui s'éloigne et disparaît.

Mais l'armée carthaginoise accourt, prévenue de la révolte des mercenaires, qui choisissent aussitôt Mâtho comme chef suprême.

DEUXIÈME TABLEAU. — L'enceinte sacrée du temple de Tanit, sorte de parvis ombragé par un grand cèdre et entouré de portiques. Au fond, s'élève le sanctuaire de la déesse. Lampes et trépieds où brûlent des parfums.

C'est dans ce sanctuaire qu'est déposé le zaïmph, le voile sacré de Tanit, considéré comme la sauvegarde de Carthage. Nul, sauf le grand prêtre Shahabarim, ne peut toucher à ce voile sans s'exposer à une mort certaine.

Pendant que les prêtres accomplissent les rites sacrés, Salammbô pénètre dans le sanctuaire. Un pressentiment l'avertit qu'un danger menace le zaïmph; elle vient confier ses craintes à Shahabarim et le supplie de lui montrer le voile. Le grand prêtre, indigné, refuse et laisse Salammbô seule.

La jeune fille ne se trompait pas : le zaïmph est en péril. Spendius et Mâtho sont venus pour dérober le voile, dont la perte mettra Carthage à la merci des mercenaires. Mâtho hésite cependant à commettre ce sacrilège; mais l'ardent désir que Salammbô vient d'exprimer au grand prêtre fait tomber tous les scrupules du chef barbare. Salammbô brûle de contempler le voile sacré; Mâtho se précipite dans le sanctuaire, et reparaît, quelques instants après, couvert du zaïmph.

Salammbô croit d'abord voir un jeune dieu, descendu sur la terre pour exaucer ses vœux, et supplie Mâtho de s'approcher d'elle. Elle apprend bientôt la vérité, et repousse le sacrilège avec horreur.

Accourus à ses cris, les prêtres effarés veulent s'emparer de Mâtho ; mais quiconque aura touché le voile de la déesse est voué à la mort, et, ainsi préservé par le zaïmph, le chef des mercenaires s'éloigne, emportant le voile sacré de Tanit, le palladium de Carthage.

TROISIÈME TABLEAU. — Le Conseil des anciens : le sanctuaire du temple de Moloch ; au fond, la statue du dieu à tête de taureau, élevée sur un piédestal, auquel on accède par plusieurs marches.

Tanit a détourné sa face de Carthage; les dieux restent sourds aux prières, et les anciens ne savent que pleurer sur les malheurs de la patrie.

Mais Hamilcar est de retour; il ranime les courages ; et, malgré leur haine pour le suffète invincible, les anciens lui décernent la dictature.

QUATRIÈME TABLEAU. — La terrasse de Salammbô, d'où l'on aperçoit l'acropole de Carthage, ses temples, et, à l'horizon, la mer. Le soir.

Hamilcar est parti, à la tête de son armée, pour livrer aux mercenaires une bataille décisive, d'où dépend le sort de Carthage.

Salammbô, perdue dans de sombres pensées, se considère comme complice de l'exécrable ravisseur, qu'elle voit toujours, s'avançant vers elle, tel qu'un dieu.

Si le voile était reconquis, Hamilcar serait vainqueur, Carthage serait sauvée, et l'idée du sacrifice vient à l'esprit de Salammbô. Shahabarim achève de décider la jeune vierge : « Va, lui dit-il, souriante, avec ta plus riche parure; je te conduirai jusqu'à la tente de Mâtho, et le voile sacré te sera rendu. » La nuit est venue, la lune apparaît au-dessus des flots, et Salammbô, vêtue de sa parure nuptiale, quitte le palais d'Hamilcar.

CINQUIÈME TABLEAU. — La tente de Mâtho : un lit, une table, quelques sièges, trophée d'armes au milieu duquel le zaïmph est caché sous une peau de lion; au fond, large ouverture dont les rideaux sont relevés et par laquelle on voit le camp des mercenaires.

Salammbô, voilée, conduite par Shahabarim déguisé, se fait introduire comme transfuge de Carthage.

Restée seule avec Mâtho, la fille d'Hamilcar rejette ses voiles et réclame le zaïmph au barbare. Mâtho, ébloui, subjugué, tombe aux genoux de Salammbô, lui dit son ardente passion et ses souffrances; il implore un regard, un mot d'amour; et la vierge, éperdue, défaillante, oubliant sa mission, s'abandonne dans les bras du mercenaire.

Tout à coup des cris d'alarme se font entendre. Hamilcar a surpris et incendié le camp des barbares. Mâtho prend son épée, s'élance dans la mêlée.

Salammbô s'empare du zaïmph et s'enfuit.

SIXIÈME TABLEAU. — Le champ de bataille, jonché de morts; au fond, le camp mercenaire détruit, dont les ruines fument encore. A l'extrême lointain, Carthage.

Hamilcar, vainqueur, contemple orgueilleusement son ouvrage. Salammbô s'avance vers lui, pâle et couverte d'un long manteau noir; d'un grand geste, elle écarte son manteau, et l'on voit le zaïmph briller sur sa poitrine. Les prêtres et les soldats, poussent des cris d'enthousiasme.

Narr'Havas, qui a abandonné les mercenaires au début de la bataille et dont la défection a contribué à la victoire des Carthaginois, demande, comme prix de sa trahison, la main de la fille d'Hamilcar.

On amène les prisonniers, qui sont traînés au supplice. Seul, Mâtho doit vivre un jour encore, pour voir, en expirant, Carthage triomphante et Narr'Havas épouser en grande pompe celle qui délivra le voile sacré de Tanit.

SEPTIÈME TABLEAU. — Les noces de Salammbô : le forum de Carthage, avec ses colonnades, ses portiques et ses statues. Au fond, les temples des trois grands dieux, dominés par l'acropole. Au milieu du théâtre, la statue de Tanit, couverte du zaïmph.

Des prêtres apportent, devant la statue de la déesse, un autel de bronze, avec tout l'appareil des sacrifices. Et, au moment où la fille d'Hamilcar descend de son char de triomphe, accompagnée d'un brillant cortège, Mâtho, amené par des gardes, est jeté devant l'autel et vient tomber aux pieds de Salammbô.

SALAMMBÔ — Mme CARON
(1er et 3e Acte)

MATHO _ Mr SELLIER

GIXON _ Mr PEETERS

(1er Acte)

SALAMMBÔ

HAMILCAR — Mr RENAUD

(4e Acte)

CALAMMBO

SPENDIUS _ Mr BOUVET

AUTHARITE _ Mr CHAILLET

TAANACH _ Melle ANNA W

Une Prêtresse de Tan

Déjà, le grand prêtre Shahabarim a saisi le glaive sacré pour frapper le sacrilège ; mais la foule veut que Mâtho soit exécuté par celle qui délivra le zaïmph.

Salammbô prend l'épée et s'approche de Mâtho, qui lève vers elle des regards pleins d'amour. La vierge fait un effort surhumain ; son bras retombe ; elle brandit le glaive une seconde fois, et le plonge dans sa poitrine. Mâtho, brisant ses liens, s'empare de l'épée, se frappe et meurt, en tenant dans ses bras Salammbô expirante.

La partition que M. Reyer a écrite sur ce livret est la réalisation complète du drame lyrique, dans le véritable sens de ce mot. C'est une suite continue de thèmes musicaux, enchaînés les uns aux autres ; il n'y a pas, dans l'ouvrage, un seul morceau détaché, ni ce qu'on appelle un *air*, ni *duo*, ni *trio ;* tout cela est remplacé par une succession de phrases de déclamation lyrique et par des ensembles vocaux. M. Reyer s'est uniquement attaché à traduire les situations dramatiques, sans s'en écarter un instant, et les sentiments de ses personnages. Suivant la méthode moderne, ces situations et ces personnages sont pourvus chacun de son *leitmotiv ;* le motif principal de la partition, celui qui revient le plus souvent, est le motif qui symbolise le zaïmph.

Cette partition, qui contient des pages fort belles, est assez inégale, et la dernière partie, depuis le cinquième tableau, est de beaucoup inférieure à la première. Dans les deux derniers actes, les violences de l'orchestration, les sonorités brutales remplacent la puissance réelle et l'originalité, que nous avions admirées au premier acte, dans le chœur des mercenaires et l'apparition de Salammbô, et surtout au second acte, qui est, jusqu'à la scène entre Salammbô et Mâtho, tout à fait remarquable. Citons encore, comme une des pages les plus délicieuses de la partition, la plainte de Salammbô, sur sa terrasse, d'un charme très pénétrant et d'une poésie véritablement inspirée.

Dans la scène du conseil des anciens, les phrases d'Hamilcar sont traitées avec largeur. Les trois derniers tableaux sont, je le répète, la partie faible de l'ouvrage ; ils manquent de clarté, de caractère et de souffle dramatique, et paraissent témoigner d'une production un peu hâtive.

Mme Caron a fait une magnifique création du rôle de Salammbô, qui convenait admirablement à son physique et à son tempérament artistique. Sa diction, ses attitudes, ses gestes sont merveilleux : c'est la Salammbô idéale, et nulle autre artiste ne pouvait incarner aussi complètement l'héroïne de Flaubert.

Citons ensuite M. Renaud, qui conduit avec beaucoup d'ampleur et d'autorité une très belle voix de baryton, MM. Sellier, Vergnet et Bouvet.

F. Mobisson.

ROSE CARON

La muse de Reyer.

Venue à son heure, peut-être comme précurseur — alors que le public commence à se déprendre de l'opéra « Charles IX » pour incliner vers la Légende, plus propice à la musique — elle est l'Elfe brumeuse des mythes du Nord autant que l'énigmatique Vierge des contes d'Orient.

Plus harmonieuse que dramatique, c'est à tort qu'on a voulu, après la retraite de la regrettée Krauss, lui décerner le titre obligatoire de « grande tragédienne lyrique » et lui mettre aux mains le sceptre de cette dignité vacante. Malgré sa belle sincérité d'artiste et son entière probité de diction, nulle justement n'est moins tragique que Rose Caron. Les mouvements de la passion lui sont presque interdits, car elle plane bien au-dessus des faiblesses humaines.

C'est une mystique et une hiératique. Une vaporeuse également : elle est la créature qui marche sur les herbes sans en effleurer les pointes. Troublante incarnation du Rêve, elle sera donc le corps vague des héroïnes indescriptibles, entrevues par le génie dans la pénombre du surnaturel : la Brunehild de *Sigurd;* la *Valkyrie* de Wagner, ou l'Elsa de *Lohengrin*. Elle serait encore, s'il le fallait, la Nyssia que Théophile Gautier conçut pour *le Roi Candaule*. Redescendue sur la terre, elle peut être, dans *le Cid*, Chimène, qui touche encore au sublime : on ne trouvera point chez elle l'exaltation ardente de Valentine, ni l'amour humain de Marguerite; elle vous déconcertera, parce qu'elle ne sent point comme vous.

Elle s'est appelée Rose Meunier avant d'entrer dans la carrière où ses moyens vocaux bien plus que l'instinct l'entraînèrent. Et, par son mariage avec un des accompagnateurs du Conservatoire — un de ceux qui contribuèrent beaucoup à ses premiers progrès — elle était déjà devenue madame Caron, quand elle fit connaissance avec le public si spécial de la rue Bergère.

Par une coïncidence bien souvent constatée dans l'histoire du théâtre, Rose Caron s'est révélée à la minute précise où elle fut nécessaire (tel Frédérick avec l'essor du romantisme). C'est Marie Sasse, l'éminente cantatrice, qui eut l'honneur de la deviner et d'imposer, pour ainsi dire, aux directeurs de la Monnaie l'élève qu'elle venait de former, alors que M. Reyer, en 1883, cherchait aux quatre coins de l'Europe celle qui devait être la Brunehild de son admirable *Sigurd*.

MM. Stoumon et Calabresi se défiaient fort, paraît-il, de cette belle et trop grande personne, aux langoureuses allures de cygne dolent, qui les avait peu séduits, l'année d'avant, aux concours du Conservatoire. Ils se souvenaient vaguement qu'après deux ans d'études dans la classe de Masset, Rose Caron avait obtenu son second prix de chant, dans l'air des *Puritains*, et son premier accessit d'opéra, avec le *Miserere* du *Trouvère*. Mais l'impression qui leur était restée de cette double récompense — greffée, par un caprice ironique du sort, sur deux pages italiennes — avait été assez tiède et s'accordait peut-être volontiers avec la cote assignée à la lauréate par un critique parisien, déjà célèbre pour la placide assurance de ses jugements.

— A rappeler textuellement cette notice, ne fût-ce que pour la savoureuse curiosité du document : *Pas beaucoup de tempérament, mais un certain brio qui supplée à cette lacune, madame Caron est destinée à faire une bonne Falcon de province qui n'éblouira personne, mais qui ne donnera pas de mécomptes à ses auditeurs. A Paris, je ne vois guère sa place.*

Les directeurs de la Monnaie, qui n'étaient point de Paris et qui n'avaient personne sous la main, jugèrent qu'on pouvait peut-être « voir la place » de madame Caron à Bruxelles et cédèrent à la puissante influence de Marie Sasse, qui se portait garante d'elle. Et ce fut ainsi que, le 7 janvier 1884, Rose Caron débuta à la Monnaie — et du même coup, devant la presse parisienne — dans la première de *Sigurd*.

On sait le succès qu'elle y obtint et qui la suivit, un an plus tard, à Paris le 12 juin 1885, quand l'Opéra s'empara de *Sigurd* et engagea tout exprès, sur le désir de l'auteur, les principaux interprètes de Bruxelles : mesdames Caron et Bosman, MM. Gresse et Bérardi.

Il faut rendre ici cette justice à M. Ernest Reyer, que, dès la première rencontre, sa Brunehild le subjugua et qu'il lui voua tout de suite une passion qui ne s'est point démentie : le culte du poète pour sa lyre et pour les sons divins qu'il en évoque. — Ce fut ce culte qui devait lui faire dire par la suite : « *Salammbô* sera jouée là où sera madame Caron ! »... Il lui a tenu là-dessus parole et n'a pas eu à s'en repentir.

A peu près seule, en effet, son élue pouvait se risquer à incarner la fille sacrée du suffète Hamilcar. En vérité, lorsque Flaubert rêva la grandiose descente de Salammbô sur les degrés de l'Escalier des Galères, il dut avoir la majestueuse vision, drapée de voiles et chargée de pierreries, d'une figure semblable à Rose Caron, s'avançant, triste et hautaine, dans l'avenue des Cyprès, entre les tables des capitaines « qui se reculent un peu pour la laisser passer ».

Elle restera inoubliable, l'impression de cette première entrée devant une salle frémissante. En une seconde, elle avait réparé tous les lendemains de *Sigurd*, — c'est-à-dire ces quelques soirées où Rose Caron s'essaya naguère, à l'Opéra, dans le répertoire de la maison, sans retrouver le triomphe de son début. Car, il faut bien le reconnaître, si Rachel, dans *la Juive*, et Chimène, dans *le Cid*, lui avaient permis encore de faire apprécier cette conviction d'accent par où se trahit son sens profond de ses personnages, la Valentine des *Huguenots*, la Catherine d'*Henry VIII*, l'Agathe du *Freyschütz* et la Marguerite de *Faust* l'avaient rejetée peu à peu loin de toute comparaison avec la grande Gabrielle Krauss.

Les Belges la goûtent pourtant dans tous ces rôles, et spécialement dans celui de Marguerite, où ils la décrètent inimitable. Raison de plus pour qu'ils nous la rendent et qu'ils permettent ainsi à l'Opéra de monter à son tour *Salammbô*, dont il n'eut pas la primeur.

Mais voici que quelques-uns prêtent à madame Rose Caron l'intention de quitter la scène, en pleine jeunesse, en plein talent, en emportant comme un trésor le souvenir du triomphe d'hier. Je ne veux point croire jusqu'ici à ce suicide prématuré.

... A moins pourtant que, par une délicate pudeur, Rose Caron, saisie tout ensemble d'une terreur rétrospective et d'une indicible fierté, pour avoir tenté d'animer le chef-d'œuvre de Flaubert, ne veuille s'ensevelir pour jamais dans cette gloire et gagner ainsi la même épitaphe que l'héroïne mystérieuse : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit. »

René-Benoist.

NOS DESSINS

Madame ROSE CARON (*Salammbô*).

Premier acte. — Robe de satin bleu broché d'or, très peu décolletée et laissant les bras complètement nus. Diadème de rubis, d'émeraudes et de turquoises retenant un long voile jaune paille constellé d'or et orné d'arabesques. Bracelets et colliers formés de perles blanches.

Troisième acte. — Robe de mousseline jaune, serrée à la taille par une ceinture de pierreries. Sur la hanche tombe une cordelière d'or à laquelle est attaché, pour retomber en traîne, un manteau de satin vieux rose brodé d'or. Diadème et bracelets.

M. SELLIER (*Mâtho*).

Plastron d'armes, en peau de crocodile. Manteau en grosse étoffe pelucheuse rouge antique, tenu par un large baudrier en peau de panthère. Pagne à l'éthiopienne en peau souple, repiqué de broderies vert clair et vert foncé. Cnémides en peau de crocodile semblable au plastron. Sandales en cuir brut.

Glaive court, à poignée d'ivoire; brassard de défense en airain, bordé de deux cercles d'or; bracelet d'or natif; dent d'animal (fétiche) pendant au bracelet supérieur; anneaux d'oreilles en argent.

M. RENAUD (*Hamilcar*).

Quatrième acte. — Coiffure de guerre, en acier, à visière ornée de saphirs. Armure de cuivre, avec doubles lames retombant jusqu'aux genoux. Tunique vieux rose, couvrant à moitié une robe gris perle avec effilés gris et or. Vaste péplum rouge et or. Bracelets d'argent ornés de pierreries.

M. BOUVET (*Spendius*).

Tunique gris perle, laissant voir la chemise sur la poitrine. Pagne havane, attaché au cou par une agrafe d'argent. Bonnet phrygien.

M. PETERS (*Giscon*).

Premier acte. — Robe bleue à filets d'or. Tunique lilas attachée à la ceinture. Péplum havane. Baudrier, ceinture et pattes de la tiare rouge et or. Tiare en forme de lotus. Bracelets d'argent avec turquoises.

M. CHAILLET (*Antharite*).

Costume de guerrier gaulois : casque ailé; armure d'acier ornée de clous; tunique gris perle, avec lanières de défense en cuir constellé de clous; pantalons à raies noires et blanches, serré au mollet par des lanières de cuir. Manteau vert sombre.

Mademoiselle ANNA WOLF (*Taanach*).

Troisième acte. — Robe blanche à raies bleu ciel. Péplum à raies gris perle et brun rouge. Voile blanc, retenu sur la tête par une couronne en vieil argent ornée de corail. Au cou, nombreux colliers de turquoises, corail, perles blanches et perles noires. Bracelets et anneaux d'oreilles.

Une Prêtresse de Tanit. — Costume blanc et bleu, à larges manches. Coiffure sacerdotale, blanche, à pattes bleues.

Dans son roman, Flaubert a décrit, dans leurs moindres détails, les costumes et les parures de tous ses personnages. Il suffisait donc de s'en rapporter à ces descriptions pour nous rendre exactement les types conçus par l'auteur. Les ressources du théâtre de la Monnaie ne l'ont pas permis, et les costumes exécutés à Bruxelles n'ont aucun caractère; ils sont un peu de toutes les époques et de tous les pays. Il faut faire une exception cependant pour le costume de Salammbô, au dernier acte, que nous n'avons pu reproduire dans nos planches, à cause de sa complication, et qui a été exécuté à peu près exactement d'après un magnifique dessin de M. Bianchini.

Nous devons faire la même observation pour les décors, bien mal réussis par les décorateurs bruxellois.

Quelle merveilleuse mise en scène on nous donnerait à Paris, en nous restituant la *Salammbo* de Flaubert!

Maison Quantin. L.-H. May, directeur, 7, rue Saint-Benoît, Paris. *Le Gérant* : A. Lévy.

PN
2067
C68
livr.42

Le Costume au théâtre et à
la ville

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY